

ИНОСТРАННАЯ

и

ЛИТЕРАТУРА



[4] 2013

16+

**КРУГОВОРОТ МАСОК:
МИСТИФИКАЦИЯ
ИЛИ ФАЛЬСИФИКАЦИЯ?**

Оформление: И. КОЗЛОВА



Annotation

В рубрике «Документальная проза» — «Нат Тейт (1928–1960) — американский художник» известного английского писателя Уильяма Бойда (1952). Несмотря на обильный иллюстративный материал, ссылки на дневники и архивы, упоминание реальных культовых фигур нью-йоркской богемы 1950-х и участие в повествовании таких корифеев как Пикассо и Брак, главного-то героя — Ната Тейта — в природе никогда не существовало: читатель имеет дело с чистой воды мистификацией. Тем не менее, по поддельному жизнеописанию снято три фильма, а картина вымышленного художника два года назад ушла на аукционе Сотбис за круглую сумму. Перевод и послесловие Ольги Варшавер.

- [Уильям Бойд](#)

- [notes](#)

- ☐ [1](#)

- ☐ [2](#)

- ☐ [3](#)

- ☐ [4](#)

- ☐ [5](#)

- ☐ [6](#)

- ☐ [7](#)

Уильям Бойд

Нат Тейт (1928–1960) — американский художник

Посвящается Сюзан

Я глубоко признателен Салли Фельзер за предоставленные в мое распоряжение записи, фотографии и другие документы ее покойной сестры, связанные с Натом Тейтом. Благодаря Галерее Элис Сингер в Нью-Йорке и «Институту Зандера-Линде» в Филадельфии в этом издании появились репродукции картин Тейта «Мост № 122» и «Портрет К.». Поистине бесценную помощь оказала мне Гудрун Ингридсдоттир, управляющая поместьем Логана Маунтстюарта.

До сих пор не знаю, что заставило меня подняться в Галерею Элис Сингер на 57-й улице. Дело было в Нью-Йорке, в июне 1997 года. Выставка называлась «Толпой по воздуху. Американская графика 1900–1990 годов» и была невероятно амбициозной для такого маленького помещения. Более того, объявления об этой выставке, которые я успел прочитать в «Таймс» и в «Нью-Йоркере», заранее настроили меня очень и очень скептически. Уже вечерело, но день выдался жаркий, я устал и без особого энтузиазма бродил по зальчикам мимо ничем не примечательных рисунков и эскизов — мое внимание привлекли разве что Лайонел Файнингер, туфелька Энди Уорхола и почеркушки Сая Туомбли, — как вдруг я остолбенел. Вот уж не думал увидеть эту работу здесь! Рисунок 30 x 20 сантиметров, перо, смешанная техника и коллаж. «Мост № 122». Табличку на стене я мог и не читать. Я и так знал, что это Нат Тейт.



Нат Тейт. Лондон, 1959 год

Работа не была датирована, но я знал, что относится она к началу 1950-х и входит в когда-то легендарную, но ныне практически позабытую серию, вдохновленную стихотворением «Мост» — великим произведением Харта Крейна. Все рисунки из этого цикла — а по слухам их набралось больше двухсот — были одного формата, в верхней части художник изображал мост,

стилизованный, достаточно абстрактный — то перекрестье балок, то легкий арочный пролет, — а в нижней части, занимая две трети или половину рисунка, темнела настоящая мусорная свалка: резкие чернильные линии, свирепая штриховка, там и сям геометрические фигуры, порой похожие на мерзкие уличные граффити, а иногда выписанные точно и тщательно, а еще — нарисованные или наклеенные буквы и картинки из журналов — все это умело сочеталось в коллаже в стиле Курта Швиттерса. «Я люблю мосты, — сказал однажды Тейт приятелю. — Простая могучая форма. А сколько всего под ними течет...»



Нам Тейт. Мост № 122

Приятель, с которым он поделился этим наблюдением, — британский писатель и критик Логан Маунтстюарт (1906–1991; я в настоящее время редактирую его дневники^[1]), забытый, но весьма занятный персонаж из анналов литературной жизни XX

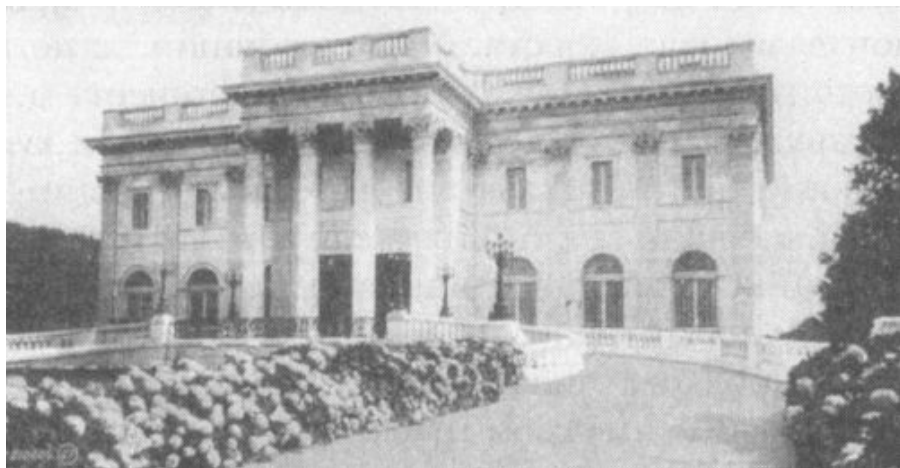
века. Видимо, только навязший в зубах штамп «дитя слова» способен более или менее точно описать его странный творческий путь со всеми взлетами и падениями. Биограф, эссеист, редактор, неудавшийся романист, он, похоже, обладал счастливой способностью оказываться в нужное время в нужном месте на протяжении всего XX века, и его дневник — обширнейший документ, — вероятно, и окажется памятником, благодаря которому его будут помнить долгие годы. С 1947-го по 1971 год Маунтстюарт жил в Нью-Йорке, и подробные дневниковые записи создают на удивление беспристрастную и откровенную панораму литературно-художественных кругов Манхэттена, в которых он тогда вращался. Даже мое отрывочное и сумбурное описание жизни и эпохи Ната Тейта — полное двусмысленностей и неразрешимых противоречий — не появилось бы на свет без дневников Маунтстюарта и писем, которыми он обменивался с артдилером Джанет Фельзер^[2], которая первая рискнула выставить Тейта в своем «кооперативе», в галерее на Нижнем Манхэттене, в 1952 году.

Маунтстюарт познакомился с Тейтом именно в тот год, и впоследствии они встречались довольно регулярно. Не назову их близкими друзьями, но Маунтстюарт понемногу меценатствовал и приобрел несколько графических работ Тейта, в частности — три из цикла «Мост» и, по крайней мере, две из более крупных поздних работ. Он часто посещал студию Тейта на углу 22-й улицы и Лексингтон-авеню, а туда допускали далеко не всех. Тейт был по натуре человеком застенчивым и неуверенным в себе, однако с Маунтстюартом (если верить последнему) вел себя раскованно. Сам Маунтстюарт объяснял это тем, что он был британцем, то есть иностранцем, и, кроме того, знал английских и европейских художников. За свою короткую жизнь Нат Тейт побывал в Европе лишь единожды — он мечтал об этой поездке и страшно ее боялся.

Натвелл — Нат — Тейт родился 7 марта 1928 года, предположительно в городке Юнион-Бич, что в штате Нью-Джерси. Его мать Мэри (в девичестве Тагер) говорила, что отец мальчика был рыбаком из Нантакета и утонул еще до рождения сына. В этой истории периодически появлялись вариации и разночтения: Натвелл-старший становился то подводником, то конструктором каких-то морских сооружений, то торговцем, попавшим под горячую руку участникам неизвестных военных действий в океане, то глубоководным ныряльщиком. Когда подросший Нат сложил все это вместе, он понял, что он — незаконнорожденный, а про человека, считавшегося его отцом,

было ясно одно: он утонул. Зловеще символичная гибель в море фигурировала во всех версиях. У Мэри Тейт имелась одна-единственная родственница — тетка, жившая в Юнион-Бич, к которой, по воспоминаниям Ната, его несколько раз возили в детстве. Порой в периоды депрессии Тейту представлялось, что мать его была попросту портовой шлюхой и сам он — плод ее краткого совокупления с матросом в глухой ночи, так что она даже не разглядела его лица. Оттого и выдумывала про него всякие небылицы. Нату так и не суждено будет узнать, жив ли этот человек и кто он на самом деле. Он решил, что мать мысленно «утопила» отца ему в наказание и себе в назидание, а заодно — чтобы прикрыть собственный стыд. Возможно, психолог найдет в этих фактах биографии Тейта некие связующие нити с замыслом серии «Мост»: простые, четкие, сильные пролеты, по которым можно безопасно передвигаться над темными, бурными водами, пройти незапятнанным, чистым над отвратительными обломками жизни, что плавают на поверхности или покоятся глубоко на дне.

Кем бы ни был Натвелл Тейт-старший, Мэри Тагер взяла его фамилию, величала себя миссис Натвелл. Тейт и объясняла всем любознательным, что она вдова. Сама она тоже останется малопонятным для Ната существом. «Помню, что мама умела чисто-начисто протирать рюмки и фужеры, — сказал он однажды Маунтстюарту. — Может, она раньше в баре работала?» Так или иначе, миссис Тейт была хорошей хозяйкой. В 1931 году она переехала с тогда еще маленьким, трехлетним сыном на Лонг-Айленд, в Пеконик, и нанялась на кухню к чете Баркасян, Питеру и Ирине. Со временем доросла до должности поварихи. Пеконик стал для Ната родным городом, более ранних воспоминаний у него не сохранилось, и из каких краев они с матерью переехали он толком не знал.



Питер Баркасян был богат: его отец Душан Баркасян владел предприятиями по лесозаготовке и обработке древесины, которые он объединил в концерн, известный под названием «Олбанские бумажные фабрики». После смерти отца в 1927 году Питер, как истинный провидец, немедленно продал отцовский бизнес концерну Дюпона и, отойдя в тридцать шесть лет от дел, стал жить на проценты. Таким образом, Великая депрессия, разразившаяся в 1929 году, его и его капиталы никак не затронула.

Он приобрел небольшой, но элегантный особняк Виндроуз на северной оконечности Лонг-Айленда, и они с Ириной зажили там с некоторым шиком. Сам Виндроуз был весьма примечателен: проектируя дом в 90-х годах XIX века, архитектор Фэрфилд Дуглас из архбюро Ричарда Морриса Ханта явно имел в виду Малый Трианон. Баркасян велел приделать к зданию два длинных крыла, оштукатуренных и побеленных, выдержанных в том же неоклассическом стиле. Он также сделал перепланировку парка и приказал срыть небольшой холм, чтобы из окон особняка открывался вид на юг, на залив Пеконик.

В парке высадили более двух тысяч деревьев и декоративных кустов. «Доживать свои дни» хозяин собирался в величественном месте и на широкую ногу. Пара была бездетна. Ирина занималась благотворительностью, а Питер, неимоверно богатый на фоне застигнутых Великой депрессией сограждан, раз в неделю катался в Нью-Йорк, чтобы дотошно проверить, как проживают его акции и облигации, а главное — заняться любимым делом: он был знатоком и коллекционером произведений искусства. Основной его страстью были лампы Тиффани, но он также понемногу покупал и продавал картины и владел замечательным собранием акварелей Джона Марина.

В 1930-е годы восточная часть Лонг-Айленда выглядела голо и уныло: плоские картофельные поля, деревушки, чьи обитатели промышляли в основном добычей морских гребешков и прочих моллюсков и жили даже без электричества. Кое-где попадались местечки с более активной, даже космополитической жизнью. Ист-Хэмптон и Амагансетт в южной части побережья многие десятилетия привлекали художников, но Пеконик располагался значительно севернее, по местным меркам — в провинции или, как говорили сами жители, «под мостом». Особняк Виндроуз выглядел на этом фоне причудой богача, но Питера Баркасяна это нисколько не волновало: свой мирок он купил на свои деньги, причем заплатил сполна.

Февральским утром 1936 года Мэри Тейт погибла — вышла из аптеки в Риверхеде и угодила под колеса несшегося на дикой скорости фургона. Нату было неполных восемь лет. Он рассказывал Маунтстюарту, что о смерти матери узнал, гоня мяч на школьном дворе: из окна высунулся кто-то из одноклассников и крикнул: «Слышь, Тейт, твоя мать под машину попала, под грузовик». Он решил, что это жестокая шутка, пожал плечами и игру не прервал. Только когда он увидел директора школы, который шел к нему через площадку со скорбным лицом, Тейт понял, что остался круглым сиротой.

Естественно — или неизбежно — Баркасяны усыновили сына погибшей Мэри Тейт, и это была его первая настоящая, судьбоносная, удача, конечно, если забыть, что произошло это из-за трагедии, из-за потери матери. О том, как Нат провел следующие несколько лет, известно очень мало, хотя понятно, что жизнь его наверняка изменилась: его ласкали и баловали. «Ненавистные подростковые годы, — сказал он однажды Маунтстюарту, ничего не объясняя. — Совсем пустые, стыдно вспоминать». Он не любил рассказывать и о частном, давно закрытом, пансионе Брайклифф в Коннектикуте, куда его послали учиться. Есть печальная и трогательная фотография Ната на фоне дома в Пеконике, видимо снятая спустя год после гибели матери, во время каникул. Мальчик стоит на лужайке, неловко подбоченясь, в объектив не смотрит, на траве между ногами — новехонький футбольный мяч. Должно быть, Питер Баркасян, изо всех сил старавшийся быть «папой», дал ему пас, а Нат засмутился, не стал отбивать.



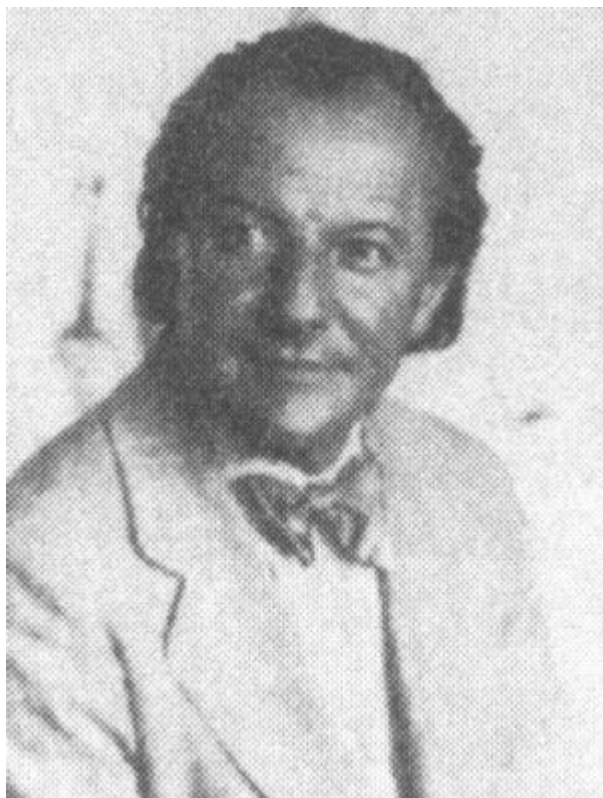
*Нат Тейт в возрасте 9 лет в саду поместья Виндроуз, 1937
год*

Несколько лет спустя, в 1944 году, он, уже шестнадцатилетний, стоит в более строгой позе за левым плечом декана Брайрклиффского пансиона, преподобного Дэвиса Тригга. Лицо Ната пока не утратило детской округлости, он без улыбки, даже с вызовом, смотрит на фотографа, густые светлые волосы зачесаны со лба назад и прилизаны влажной щеткой — все как положено.



***Нат Тейт в возрасте 16 лет в Брайрклиффе, средний ряд,
четвертый справа***

Выдающихся академических успехов за Натом не наблюдалось. Его интересовало только изобразительное искусство. Школу он тем не менее закончил, но высший балл получил лишь по «рисованию и живописи», как назывался этот предмет в Брайрклиффе. На этом этапе жизни ему выпала вторая удача. Питер Баркасян был готов поддержать любой, пусть слабый, намек на дар, который обнаружился в его сыне, и отправил его в художественную школу — Летнюю школу искусств знаменитого Хоффмана, на летний период она перебазировалась из основного помещения на Нижнем Манхэттене в штат Массачусетс, в городок Провинстаун. Нат никогда не посещал занятий в здании на 9-й Западной улице Манхэттена, но четыре лета подряд, с 1947-го по 1951 год, учился в рыбацкой деревушке на берегу бухты Кейп-Код под руководством эксцентричного, но предельно современного наставника, Ханса Хоффмана.



Ханс Хоффман

Хоффман иммигрировал из Германии и попал в Америку в 1930 году — крупный, неистового темперамента человек с несокрушимым его и мессианскими устремлениями, плоть от плоти европейского модернизма, вооруженный грозными, но трудными для понимания теориями о цельности двухмерного холста. Холст не объемён, а плосок — в этом его главное, определяющее, свойство, и художник, располагая на холсте краски, обязан эту двухмерность уважать. Краски «нейтральные», изображательство ведет в никуда, абстракция — это Бог. За 40-е и 50-е годы на догматах Хоффмана, звучавших в его Школе на Манхэттене и на Летней школе в Провинстауне, выросло не одно поколение американских художников.

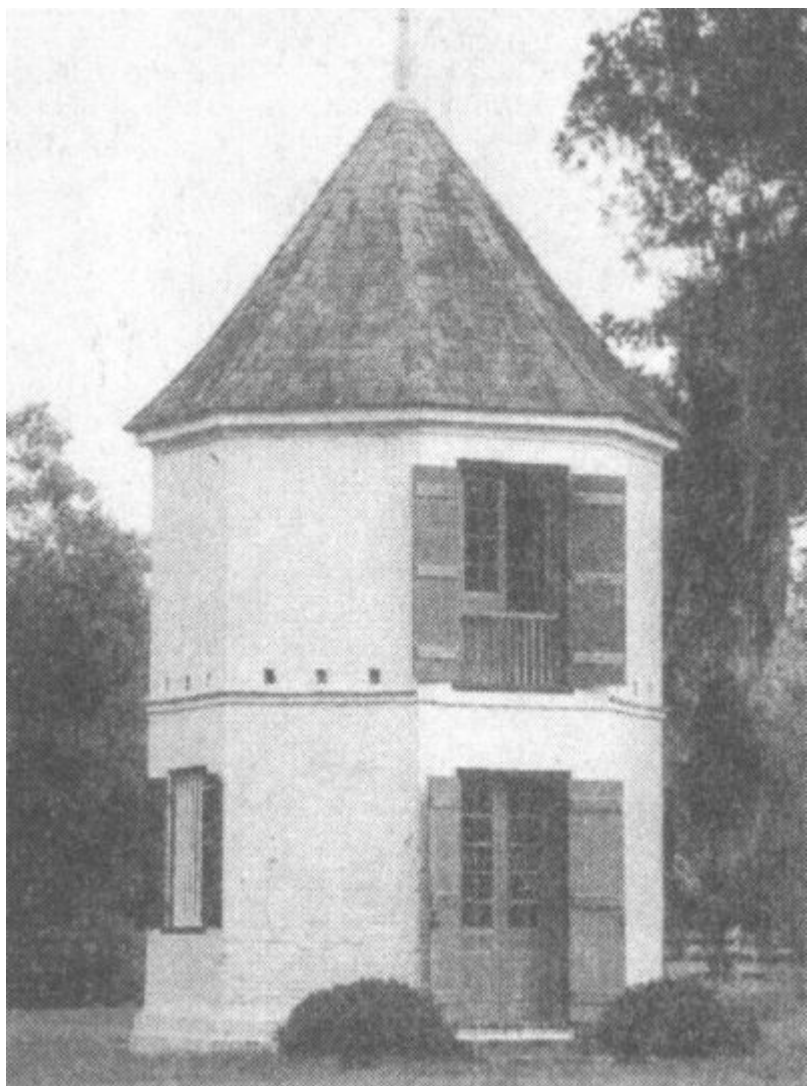


*Летняя школа Ханса Хоффмана в Провинстауне, 1956 год,
фото Арнольда Ньюмана*

В провинстаунской Летней школе Нат Тейт тоже не чувствовал себя своим, робел, сторонился других студентов, стыдась — как он признавался Маунтстюарту — своего богатства, поэтому никто из соучеников, ставших впоследствии известными художниками, его не запомнил. Одевался он строго, почти старомодно, носил пиджаки и галстуки (от этой привычки он так и не избавился), много и упорно работал, а в свободное от

занятий время предпочитал уединение.

Остальную часть года он проводил с Баркасянами. Питер был весьма воодушевлен несомненным талантом Ната и именно тогда всерьез заинтересовался своим приемным сыном. Он велел отремонтировать и переоборудовать летний домик в саду поместья Виндроуз, и Нат стал в этой мастерской работать и жить. Логан Маунтстюарт пишет: «Хотя у Ната двое родителей, упоминает он исключительно Питера — Питер то, Питер се, — Ирина там тоже присутствует, но всегда на заднем плане, вроде как Нат вырос и ее роль исчерпана, Питер взял бразды правления в свои руки». Джанет Фельзер в письме к Маунтстюарту от 1961 года пишет прямее и резче: «В те годы, когда Нат учился в Провинстауне, Питер Б. медленно, но верно влюблялся в своего приемного сына».



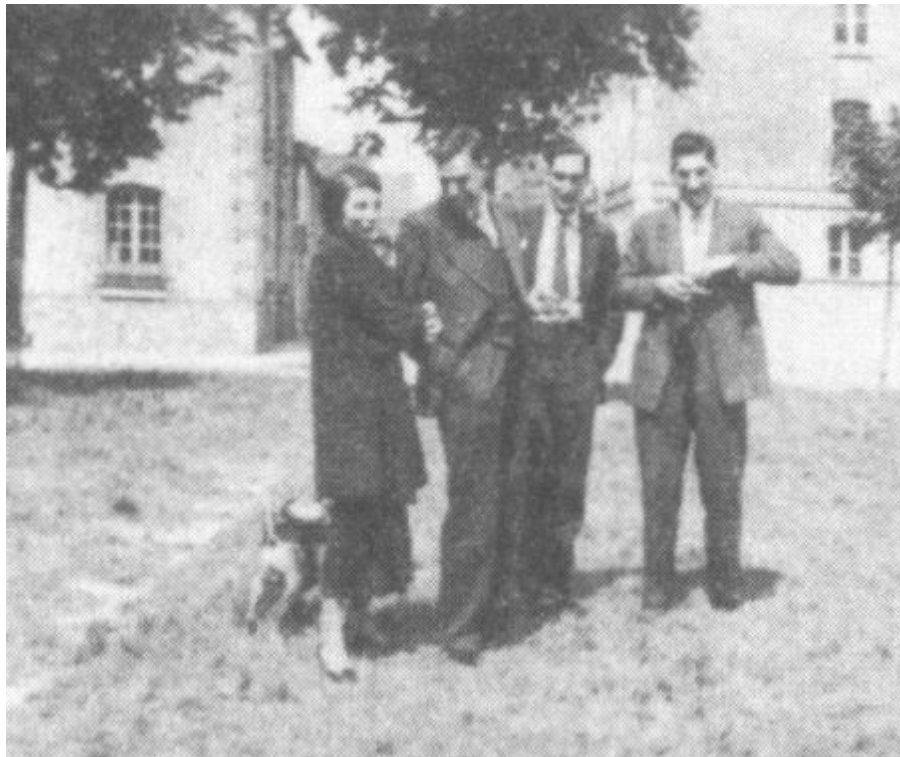
Подтвердить или опровергнуть Фельзер уже некому, но так или иначе в эти годы отношения между отцом и сыном установились тесные. Питер платил Нату щедрое содержание, а тот отдавал ему все работы, которые хотел сохранить. В 1950 году Баркасян завел каталог и заносил туда все рисунки и наброски, полученные от Тейта. Каждая работа имела номер, дату и — если не вывешивалась на стену — бережно хранилась в особняке, в отдельной комнате под замком. Фельзер пишет об этом так: «Питер полагает, что у него в летнем домике трудится гений, поэтому он ведет строгий учет всего, что выдает Нат, и хранит для потомков».

Никто не знает, когда именно Тейт начал рисовать мосты и чем его так привлекло стихотворение Харта Крейна^[3], но начало работы над циклом можно ориентировочно датировать 1950 годом. Когда в 1952 году Джанет Фельзер впервые познакомилась с этими работами, их насчитывалось более восьмидесяти или даже девяноста.

Однажды, проведя выходные в Саутгемптоне, Фельзер ехала домой в Нью-Йорк в компании поэта и критика Фрэнка О'Хары. Остановившись возле кафе в Ислипе, они перекусили, а потом, коротая время, забрели в местную картинную галерею, которой владел друг Питера Баркасяна (видимо, у него Баркасян и купил две акварели Уинслоу Хомера). В заднем зальчике галереи висело с полдюжины рисунков Ната Тейта из цикла «Мост».

В 1950-е годы Джанет Фельзер (1922–1977) была среди нью-йоркских галерейщиков энергичной и влиятельной фигурой.

Изначально — художница средней руки (училась в Риме), она еще в конце 40-х открыла одну из первых кооперативных галерей под названием «Аперто» (*открыто, незаперто*). Такие галереи были затеей яркой, но просуществовали недолго. Их открывали молодые и неизвестные художники — объединялись в некое братство или гильдию и сообща снимали склад или чердак, чтобы иметь возможность выставлять там свои работы. Самая известная кооперативная галерея находилась на Джейн-стрит в районе Гринвич-Виллидж, там публика впервые познакомилась с картинами Ларри Риверса.



*Кембридж, штат Массачусетс, 1947 год. Слева направо:
Джанет Фельзер, Логан Маунтстюарт, неизвестный, Франц
Клайн и нориджский терьер Пабло*

За свое короткое существование галерея «Аперто» переезжала дважды или трижды и, наконец, обосновалась на Хадсон-стрит, в здании, где раньше была фабрика по переработке арахиса. К этому времени Джанет Фельзер взяла на себя все расходы по содержанию помещения и была, в сущности, владелицей галереи, которая оставалась кооперативной только номинально, хотя некоторые художники причисляли себя к сообществу «Аперто» и даже случалось делали денежные взносы. Джанет Фельзер отличалась эклектичным вкусом, это и определяло выбор выставлявшихся в галерее художников. Больше всего она благоволила к интеллектуалам, чьи работы полны скрытых и явных смыслов («Джексон Поллок меня нисколько не трогает, я остаюсь холодна как лед», — говорила она об идеологе абстрактного экспрессионизма.) Она усмотрела безусловное влияние Харта Крейна на мощные, напряженные композиции Ната Тейта и мгновенно увлеклась художником.



Харт Крейн

«Этот Крейн должен брать с тебя проценты», — сказал Франц Клайн Нату на пике его популярности. «Харт умер, так что платить мне некому», — спокойно ответил Тейт. Клайн заспорил горячо, с пеной у рта, видимо решив защитить искусство. В конце концов ему объяснили, что Тейт сказал «Харт», а не «арт», так что искусство живо и здорово. (Свидетелем этой путаницы был Маунтстюарт, эпизод произошел в таверне «Кедр».)



Фрэнк О'Хара, ок. 1955 года

Фельзер впервые увидела работы Ната Тейта именно в компании Фрэнка О'Хары, который и сам был поэтом, а также поклонником Крейна, и это еще больше подстегнуло ее интерес к автору рисунков. О'Хара — гомосексуалист, щуплый человечек с широким боксерским носом — одна из ключевых фигур нью-йоркской богемы 50-х и 60-х годов. Он, да еще поэт Джон Эшбери, служили связующим звеном между миром литераторов и миром художников. О'Хара публиковал свои стихи, работал куратором в Музее современного искусства, любил поговорить, был душой любой компании — в общем, его преждевременная гибель в автокатастрофе в 1966 году лишила художественное сообщество одного из самых ярких своих представителей.

Энтузиазм О'Хары передался Фельзер. Она взяла у владельца галереи адрес и телефон Тейта, и они с О'Харой, возбужденные,

счастливые своим открытием, покатали в Нью-Йорк.



Джанет Фельзер, 1954 год

Из дневника Логана Маунтстюарта.

10 июля [1952]... Там был Фрэнк, вдрызг пьяный и сильно загорелый; злословил, раздражал меня безмерно: полчаса держал меня в углу и разливался соловьем — пел о каком-то гении от сохи

по имени Пат [sic], которого он раскопал на Лонг-Айленде. «Наконец-то художник с мозгами, сла-а-ава богу». Потом мы наконец поехали домой к Джанет...

В ту пору у Маунтстюарта с Джанет Фельзер был роман, продолжительный, мучительный, прошедший за долгие годы через фазы отчуждения и даже вражды, а потом вспыхивавший с новой лихорадочной силой. В дневниках Маунтстюарт уверенно пишет, что Джанет спала с Натом Тейтом в 1952 году как минимум трижды, причем не подряд — это были три отдельных эпизода. Однако подтвердить или опровергнуть эти факты некому. Во внешности смуглой, яркой, живой, всегда очень модно одетой Джанет проглядывало что-то славянское — может, из-за скуластости? Она повсюду появлялась с собачкой, непослушным, вечно гавкающим норидж-терьером по кличке Пабло. («Пабло вечно нас ссорил, снова и снова, — признавался Маунтстюарт. — И в конце концов он победил».)



***Харри Боуден «Виллем де Кунинг в своей студии», 1950 год.
Университет искусств в Станфорде. Дар Луи Баудена и
Чарльза Кэмпбелла***

Выставка в галерее «Аперто» в 1952 году знаменует собой начало краткой встречи Тейта со славой. Рядом с его рисунками висели работы Барнетта Ньюмана, Ли Краснер, Тодда Хойбера и Адольфа Готлиба. В недолго продержавшемся журнальчике Клемента Гринберга, в сущности, рекламном буклете AtR (Маунтстюарт предрекал ему скорый провал: и название нелепое, и распространяется бесплатно), было написано так:

«...в экспозицию входит и весьма обнадеживающая,

безотчетно тревожащая душу графика Ната Тейта, которому все же следовало бы пореже навещать студию мистера де Кунинга». На это Джанет Фельзер не преминула указать Гринбергу, что Тейт работает в совершенном уединении, никак не подвержен влиянию других художников Летней школы Хоффмана и не вовлечен в круговорот беспорядочных связей, столь распространенных в творческих кругах Нью-Йорка в 1950-е годы. Более того, будучи номинально членом «Нью-Йоркской школы», а к концу жизни — представителем абстрактного экспрессионизма, — Тейт всегда стоял особняком, и его рисунки резко выделялись среди прочих. Он разом и походил на своих современников и резко от них отличался. Самое потрясающее, что к официальному открытию выставки все работы Тейта были уже распроданы. Позже Джанет Фельзер рассказала Маунтстюарту, что Питер Баркасян согласился на участие Ната в выставке только при условии, что у его приемного отца будет приоритет на покупку рисунков. Он и скупил их все, на корню.



Питер Баркасян



Слева направо: Джон Эшбери, Фрэнк О'Хара, Патси Саутгейт, Билл Берксон, Кеннет Кох со скульптурной композицией Ларри Риверса «Лампа», 1964 год

Из дневника Логана Маунтстюарта.

5 ноября. Пороховой заговор в галерее Дж. Как ни досадно — имеет дикий успех. Фрэнк совершенно достал меня бурными восторгами: картинки его «открытия» продались в мгновение ока. С его протеже Тейтом я познакомился. Молчаливый, высокий, красивый, волосы густые, похож на Ульриха (друг Маунтстюарта со времен его жизни в Швейцарии в 1944–1945 годах). Стоял тихонько в уголке, в сером костюме, потягивал виски. Джанет была на взводе, сказала, что покурила героин (как она только может?!), и мне предложила. Я ответил, что слишком стар для подобных забав. Уходя, я снова столкнулся с Тейтом, похвалил его работы и спросил, есть ли у него еще что-то на продажу. На это он — вот странное дело! — сказал, что о продаже картин надо говорить с его отцом. После моего ухода — мне доложил Ларри Риверс — Пабло обильно нагадил на пол, прямо посреди зала.



Фрэнк О'Хара и Франц Клайн в таверне «Кедр», март 1959 года

В 1954 году Джанет Фельзер оставила «Аперто» и переехала на угол Мадисон-авеню и 78-й улицы, открыв там — с большой помпой — Галерею Джанет Фельзер. На первой выставке экспонировались Филип Гастон, Уильям Базиотес и Марта Хойбер (сестра Тодда). Нат Тейт также устремился на север Манхэттена вслед за Джанет. В том же 1954 году в ее галерее прошла его персональная выставка. На стене висела одна единственная картина: «Белое здание». Эта картина явилась началом новой серии, на этот раз не графической, а живописной: фасады домов с черными пятнами дверей и окон, почти скрытыми за пеленой размытой белой краски. «Дома-призраки», — заметил Маунтстюарт. Вполне преднамеренная монохромность была опять же личным предпочтением Ната Тейта, он ничего не заимствовал ни у Клайна, ни у Мазервелла, ни у де Кунинга, хотя с первым из них Нат к тому времени подружился. Маунтстюарт определил, что на всех этих картинах художник изобразил Виндроуз, причем не с натуры, а с фотографий большого формата, 20 x 12. Если верить Джанет Фельзер, Нат написал по меньшей мере восемь, а то и десять картин за несколько лет. Баркасян купил все до единой и повесил в просторном вестибюле своего особняка. Смотрелись они в этом пространстве, по отзывам, великолепно.

Ни одна работа не сохранилась.



Франц Клайн, 1956 год

Маунтстюарт был большим поклонником цикла «Белые здания». Его завораживало упорство, с которым стертые-перестертые, записанные-переписанные оконные проемы, арки, колонны, фризy и портики сопротивлялись забвению, которому их стремились предать слои белой, разведенной скипидаром

масляной краски, снова и снова ложась поверх домов. На первый взгляд беспорядочная, избыточно лессированная гипсовая пустыня с размытыми серо-черными отметинами, а присмотришься, взглядишься — проступит «настоящее изображение настоящего дома в настоящем месте». Кроме того, Маунтстюарт считал, что эти полотна с домами-призраками — «глубокое свидетельство эпохи, хода времен и неравного боя, который предметы, созданные человеком, дают небытию прежде, чем в него кануть».

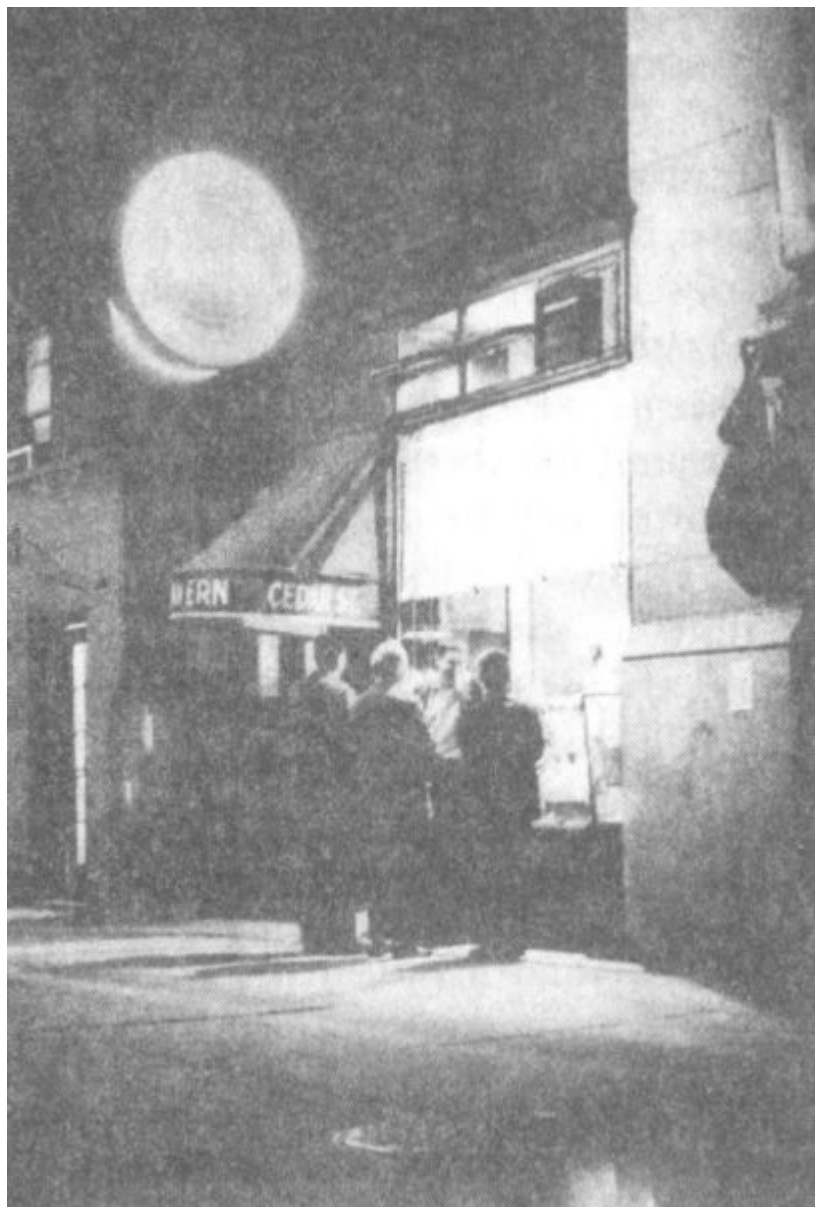


***Питер Баркасян на пляже, Файер-Айленда, 1957 год ©
Собственность Логана Маунтстюарта, 1958 г.***

Середина 1950-х годов — период наиболее тесного сближения Маунтстюарта с Натом Тейтом. Он провел несколько уикендов в особняке Виндроуз, познакомился с Баркасянами. Именно он в 1957 году сфотографировал Питера Баркасяна на пляже Файер-Айленда в совершенно непляжном одеянии. Есть и иной, материальный, критерий возникшей близости: Логану Маунтстюарту удалось приобрести три рисунка из серии «Мост». Баркасян наконец осознал, что популярность Ната растет и монополизировать и держать под спудом его работы он не вправе. Вскоре Джанет Фельзер получила разрешение на продажу кое-какой графики и эскизов «Белых зданий», которые Тейт делал гуашью. Он становился все известнее, и спрос на его произведения постоянно превышал предложение, поскольку Тейт никогда не был особенно плодовит и работал, не думая о хлебе насущном: Баркасян давал ему щедрое содержание да еще скупал

у Джанет Фельзер картины сына по рыночной цене. Она сама признавалась Маунтстюарту, что жаловаться на эти договоренности ей не приходится: Тейт приносил ей несравнимо большие комиссионные, чем все остальные художники, выставлявшиеся в галерее. Тем не менее она постоянно старалась подвигнуть его к чему-то большему, например — к персональной выставке. Однако уговорить его было непросто, ведь он был вполне счастлив тем, что его работы висят в Галерее Джанет Фельзер рядом с произведениями других художников.

Возможно, это был самый безмятежный период его жизни: принятый в круг сотоварищей, обласканный славой, он наконец вырвался из Виндроуза и жил самостоятельно, на Манхэттене, проводя свободное время в живительном общении с друзьями-художниками, которые — по большей части — также вкушали плоды успеха и на глазах становились знамениты даже за пределами страны. Внешне Тейт от них все-таки отличался: высокий, хорошо сложенный, ухоженный, он терпеть не мог джинсы и комбинезоны из грубой ткани, в которых ходили художники Нью-Йоркской школы. Летом он загорал дочерна, вспоминает Маунтстюарт, а одежду всегда выбирал придирчиво, любил сочетать темно-синие костюмы с кремовыми хлопчатобумажными рубашками, питал особое пристрастие к светлым, естественных оттенков галстукам — слоновой кости, серебристо-серым, бледно-желто-палевым. Он был хорош собой и знал об этом, но нарциссизмом не отличался и никогда не паразитировал на своей внешности. «Иногда ему даже становится не по себе от восхищенных взглядов, которыми его провожают не только женщины, но и мужчины, — пишет Джанет Фельзер. — Он ежится, словно недоумевает: почему они на меня пялятся? что я опять сделал не так?»



Завсегдатаи таверны «Кедр», 24 Университи-плейс, 1959 год

К середине 1950-х годов эра абстрактного экспрессионизма и так называемой «живописи действия» вошла в пору своего величайшего расцвета. Предводителями этой группы были Джексон Поллок и Виллем де Кунинг, а на пятки им наступали Дэвид Смит, Франц Клайн и Роберт Мазервелл. У художников Нью-Йоркской школы появился недостаток, выпивка лилась рекой,

слава подстегивала их ко все новым свершениям. Люди искусства, которые так нуждаются во внимании прессы, любят сочинять о себе нелепые мифы, многие стараются вести себя в соответствии с наработанными стереотипами: художник — непрактичный мечтатель-пьяница; художник — крутой грубиян-мачо; художник капризный страдалец-гений. Художники, обделенные талантом, тоже вскипали, как пена, — все жаждали испытать свою минуту славы. Любое общение — выпить-поговорить-переспать — начиналось в таверне «Кедр» в Гринвич-Виллидж, на углу Университи-плейс и Восьмой улицы.



Фрэнк О'Хара в Музее современного искусства с Роем Лихтенштейном (слева) и Генри Гельдзалером (справа)

По словам Элейн де Кунинг, «на рубеже сороковых и пятидесятих все только и делали, что надирались, мир искусства кутил без перерыва». Таверна «Кедр» уже тогда была довольно

обшарпанным заведением и, что удивительно, пребывает в этом состоянии до сих пор, сохранившись как своего рода символ эпохи, такой же, как для левобережных французских экзистенциалистов «Кафе де Флёр». У барной стойки до сих пор витают образы знаменитых художников — тут они пили, болтали, спорили об искусстве и распускали хвосты, потому что вокруг роились толпы любопытствующих поклонников и поклонниц. Наэлектризованная атмосфера, восхитительные, волнующие времена, а для Ната Тейта еще и первые шаги в настоящую независимость, в самостоятельную жизнь. Все художники, которых он знал, да буквально все вокруг, пьянствовали напропалую, и Нат — куда же без него? — тоже стал пить. Как раз в те дни с ним познакомился Гор Видал. Тейт запечатлелся в его памяти как величавый благообразный пьяница, не способный изречь ничего интересного. В отличие от большинства американских художников Тейт не умел и не любил общаться посредством слов. «Он был потрясающим любовником, — сообщила мне Пегги Гугенхайм много лет спустя. — Почти как Сэм Беккет. Только у Сэма была плохая кожа. Я любила Сэма целых полгода. Мой рекорд. А Ната... ну, месяца полтора, самое большее...»^[4]

Для Ната Тейта ближайшим другом и наставником долгое время оставался Фрэнк О'Хара. Были ли они любовниками? Трудно сказать, поскольку с 1955 года О'Хара жил с Джо Лесьюром, но профессиональный аспект его взаимоотношений с Тейтом вышел на первый план в 1957 году: О'Хара, будучи куратором Четвертого биенале в Сан-Пауло, отобрал для экспозиции две картины из цикла «Белые здания». Сохранилось не вошедшее в сборники стихотворение О'Хары, которое было написано как раз в этот период. Оно удивительным образом передает атмосферу тех бурных лет, когда вся богема обращалась за вдохновением к непогрешимым авторитетам — художникам Нью-Йоркской школы.

Представим-ка, друзья, что нет средь нас великих.

Да и зовут нас всех совсем иначе.

К примеру, Жильбер Клайн, Сирил О'Хара,

Джонатан Поллок, Дженни Краснер,

Тим Риверс, Филип Тейт...

Ну как? Задумались?

Поэтому цените! Мы здесь! Сейчас! В Нью-Йорке!

Эй, потомки! Мы — это МЫ!

Запоминайте наши имена!

Маунтстюарт считал, что О'Хара и Тейт были любовниками, пусть даже совсем недолго, о чем он не преминул написать в дневнике. Основываясь он, надо признаться, на весьма косвенных признаках. В 1958 году он посетил студию Ната на 22-й улице четыре раза и трижды наткнулся там на О'Хару. Совпадение? Скорый на выводы Маунтстюарт решил, что нет. Кроме того, он всегда недолюбливал О'Хару, не доверял ему из-за болтливости и завидовал его популярности.



Логан Маунтстюарт, 1959 год

Однако в начале 1959 года в отношениях Тейта и О'Хары наступило заметное охлаждение, вызванное тем, что Баркасян отказался отправить на выставку «Documenta II» в западногерманский город Кассель работы Ната из своей коллекции. О'Хара, курировавший эту выставку сильно обиделся, стал видаться с Натом реже, а Маунтстюарт, соответственно, чаще. Он записал в дневнике, что художник по-прежнему много пьет. Сам Маунтстюарт отнюдь не был трезвенником, так что эта запись, скорее всего, означает, что Нат действительно поглощал непомерно много алкоголя. Не исключено, что Тейт видел в британском писателе лишь подходящего собутыльника. Так или иначе, тогда Маунтстюарт и купил (за \$2000 и \$2750) два полотна из «Третьего триптиха», который Тейт создал в эту пору.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

23 апреля. Около шести вечера зашел к Нату забрать «Натюрморт № 5». Он был уже совершенно пьян и все время повторял, что Джанет ни в коем случае не должна узнать, что он продал эту вещь. Я заверил, что буду молчать. Мы прошли в студию, он писал примерно час, а я наблюдал. Он то и дело прикладывался к бутылке «Джек Дэниэлс» — тянул прямо из горлышка. Он сейчас доделывает триптих: третья панель стоит, загрунтованная, на подрамнике. Мы послушали музыку (кажется, Скрябина) и поболтали о грядущем путешествии Ната во Францию и Италию — куда сходить, с кем познакомиться. Казалось, Нат дожидается какой-то определенной стадии опьянения, некоего сигнала. И вдруг, как по команде, он откинул чехлы с двух других, завершенных, частей триптиха. На первой была вызывающе обнаженная одалиска с кожей скорее желтоватого, нежели телесного оттенка, а на втором холсте — она же, но более стилизованная, грубая, бросакая, весьма декунинговская. Стоя рядом с бутылкой в руке, Нат разглядывал картины, а потом, схватив широкую кисть, буквально накинулся на центральное полотно и исполосовал его ядрено-желтым кадмием. В эти минуты у него был вид совершенного безумца. Через час я, прихватив купленный натюрморт, отправился восвояси, а Нат так и не оторвался от холста: то стирал все густо наложенные слои краски, то вновь принимался полосовать холст — на этот раз черным и зеленым.

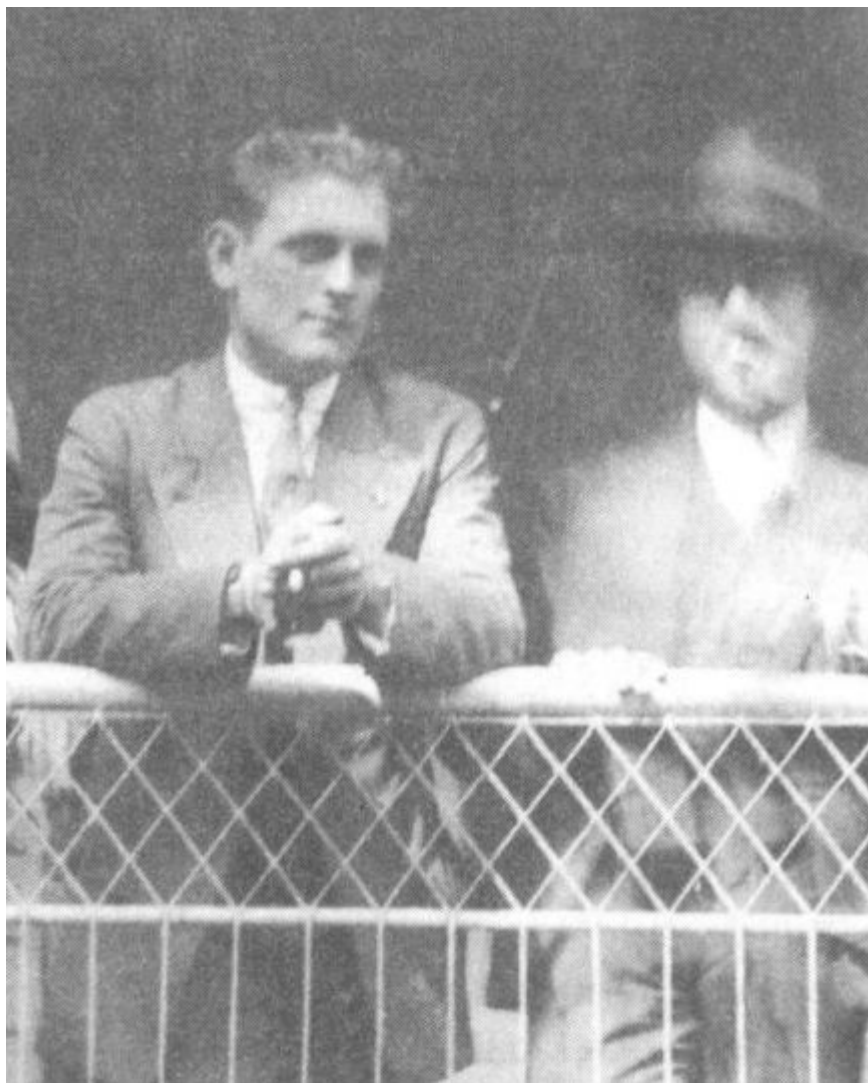


*Нат Тейт. Портрет К.. 1958. 91,44 x 121,92 см. Институт
Зандера-Линде в Филадельфии*

«Третий триптих» получился в итоге совершенной абстракцией, написанной в каком-то пьяном угаре, хотя подразумевалось, что это вариант первых двух триптихов, на которых опознавались какие-то детали реальности, отсюда и названия частей: «Закат в гавани Сэг», «Натюрморт с бейсбольной перчаткой», «Желтая обнаженная», «Портрет К.» (возможно,

Кеннета Коха). Доведя «Третий триптих» до кондиции, которая его удовлетворила, Тейт уничтожил первые два, то есть первоисточники, прервав таким образом любые логические связи навсегда. Новые тенденции в живописи приемного сына не пришлись по душе Питеру Баркасяну, возможно он даже знал о *derèglement de sens*^[5], которое способствовало созданию этих картин. Именно поэтому Джанет Фельцер получила право продавать работы Ната без оглядки на его отца. Пять-шесть вариантов «Третьего триптиха» тут же разошлись по частным коллекциям, а по крайней мере один был приобретен доступной для публики Галереей искусства XX века (Институт Зандера-Линде, Филадельфия).

Картины Тейта расходились, известность росла — об этом можно судить и по такой детали: в его жизнь внезапно вторгся известный арт-дилер Дидье ван Таллер, фигура в мире искусства весьма неоднозначная. Он утверждал, что имеет галерею в Брюсселе, но обретался, в основном, на Манхэттене и действовал, как настоящий хищник, беспрестанно терроризируя нью-йоркскую богему и сставляя художников друг с другом на протяжении полутора десятилетий — в 50-х и в начале 60-х. Для начала он попытался отбить Франца Клайна у его постоянного агента — Сидни Джаниса. Когда ему это не удалось, он обратил свое внимание на других представителей Нью-Йоркской школы, причем главной целью избрал Ната Тейта, а наряду с ним — Роберта Мазервелла и скульптора Луизу Невельсон.



Франц Клайн и Дидье ван Таллер, 1955 год

Нат, абсолютно преданный Джанет Фельзер, категорически отказался встречаться с ван Таллером, а вот Питеру Баркасяну, как это ни забавно, европеец понравился, и их стали часто видеть вместе на разного рода сборищах. По свидетельству Маунтстюарта, Ната тревожил этот альянс: он был уверен, что Баркасян задумал продать ван Таллеру сразу много его картин. Сам Маунтстюарт полагал, что это связано с финансовыми трудностями семьи, но это маловероятно, так как никаких подтверждений этому нет.

Возможно из-за растущей алкогольной зависимости или

подступающего душевного расстройства вторжение ван Таллера в его жизнь выбило Тейта из колеи — основательно и непоправимо. Об этом пишут и Фельзер, и Маунтстюарт. Похоже, с появления ван Тал-лера начался постепенный закат Ната Тейта. Однако никаких решений принято не было и продажа картин не состоялась. Дидье ван Таллер исчез с горизонта, а осенью 1959 года Питер Баркасян и Нат Тейт в самом что ни на есть хорошем расположении духа отправились туда, куда давно собирались, — в Европу.



Слева направо: Питер Баркасян, Ирина Баркасян, Дидье ван Таллер и неизвестная. Нью-Йорк, 1958 год

Джанет Фельзер пишет, что путешественники провели в Лондоне около двух недель, а затем направились во Францию, в гости к знаменитому коллекционеру Дугласу Куперу, в его замок Шато де Кастиль близ Авиньона, где им случилось — воистину памятное воскресное утро — завтракать с Пикассо. Джон Ричардсон, который познакомился с Натом в те дни, вспоминает: «У Тейта несомненно проблемы с алкоголем, между ним и Баркасяном висит ощутимое напряжение, но в целом он обаятелен и скромен. С Пикассо он говорить робел — разве что „здрасте-до свиданья“. А вот Баркасян, как мне помнится, общался с Пикассо за двоих»^[6].



*Пабло Пикассо сказал Хелен Пармелин: «Ты живешь как поэт,
а я как каторжник»*

Купер как раз собрался в Париж, а по дороге завез Тейта и Баркасяна к Жоржу Браку, в нормандский городок Варенжвиль.

Жоржу Браку было в ту пору семьдесят восемь лет, и — наряду с Пикассо и Матиссом — он считался одним из трех столпов искусства XX века. Как раз недавно он, спокойный, скромный человек и радушный хозяин, завершил непревзойденную серию студийных интерьеров — эти шедевры он создавал на протяжении двух десятилетий.

По свидетельству Джанет Фельзер, в обществе Брака Нат робел уже не так сильно, как с Пикассо, и с удовольствием согласился, — когда мэтр предложил показать ему студию.



Жорж Брак за столом на террасе своего дома в Варенжвиле

Брак как раз переделывал начатую одиннадцатью годами ранее картину «Терраса» — и это само по себе повергло Тейта в величайшее изумление. Работать над картиной столько лет? Непостижимо! Еще его очень тронули и увлекли небольшие, удлиненного формата пейзажи: поля, луга, море. По всей видимости, он отважился сказать, что они напоминают позднего Ван Гога. Мягко поправив произношение Тейта («Ван Гох? Нет, друг мой, никогда!»), Брак заявил, что считает «Ван Гога великим певцом ночи». Это замечание неожиданно запало в душу Тейта, завладело им, точно дурное пророчество, — он цитировал Брака и Джанет Фельзер, и Маунтстюарту. Сохранилась фотография *fête champêtre*: в пикнике принимали участие Брак, его близкие, а также Нат с Баркасяном, который, очевидно, сам и снимал, поскольку в кадр не попал. Жорж Брак сидит в центре, за столом, на лице его пятна пробившегося сквозь листву осеннего света, вокруг суетятся женщины — расставляют еду, рассаживают гостей. Нат стоит рядом с мэтром, слева, с тарелкой в руке, словно он официант и будет сейчас обслуживать Брака. Но взгляд его устремлен куда-то вовне, за пределы видимой зрителю картинки, или, наоборот, вовнутрь, в свои все более и более

мрачные мысли. То, что с ним происходит, уже необратимо.



Пикник в Варенжвиле. Сентябрь 1959 года. Жорж Брак (сидит в центре). Нат Тейт (стоит слева от Брака). Мадам Брак (стоит, показывает рукой)

Вскоре после визита в Варенжвиль путешествие по Франции в одночасье завершилось, посещение Италии отменилось вовсе, и Тейт с Баркасяном незамедлительно вернулись в Нью-Йорк.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

4 декабря. Вчера вечером зашел Нат Тейт, без предупреждения. Совершенно трезвый, спокойный, собранный. Предложил выкупить у меня две свои картины за шесть тысяч — я отказался. Он сказал, что хочет их переделать — видимо вдохновился визитом в студию Жоржа Брака. Я согласился отдать ему их на время, с некоторой, честно говоря, неохотой. Потом он предложил полторы тысячи за три имевшихся у меня рисунка из цикла «Мост» — я сказал, что не продам, но готов обменять их еще на одну картину. Тут он не на шутку разозлился и пылко заговорил о том, что, мол, истинных художников, для которых искусство превыше всего, в Нью-Йорке днем с огнем не сыщешь. Тогда я налил ему чего покрепче и снял со стены две обещанные картины — уж очень мне хотелось, чтобы он побыстрее убрался. Позже позвонила Джанет:

оказалось, что и ей досталось: он и от нее потребовал все картины назад для переделки. Она отдала ему все, что на тот момент имелось в галерее. Решила, что это «красивая» идея.

Ни Маунтстюарт, ни Фельзер больше Тейта не видели и картин своих, естественно, тоже.



Джанет Фельзер. 1975 год

Достоверно восстановить последние дни Ната Тейта весьма

проблематично, но Джанет Фельзер не пожалела сил и времени — она искала хоть какие-то объяснения последующих событий. Результаты своих изысканий она изложила Маунтстюарту, а он, с присущей ему дотошностью, все записал в дневник.

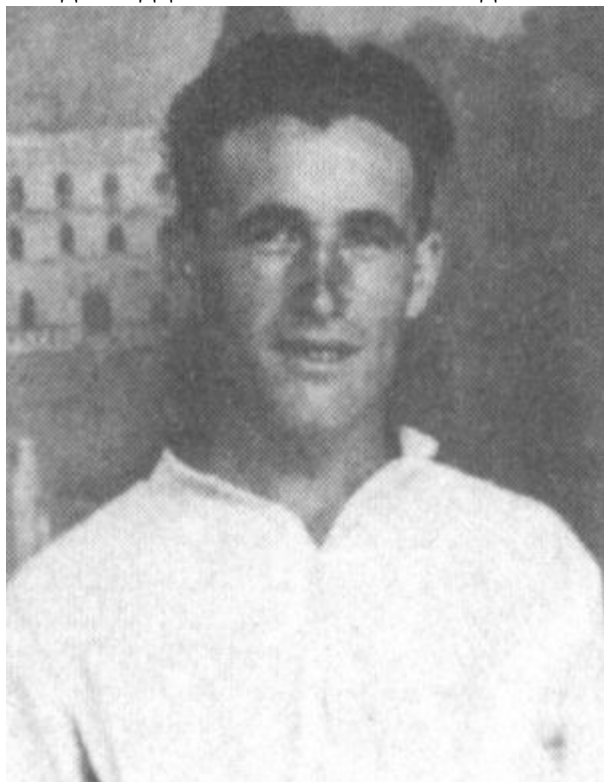
Весь декабрь 1959 года Тейт обходил всех мыслимых и немыслимых коллекционеров: либо пытался выкупить у владельцев свои картины, либо просил вернуть их на время — для переделки. Нет никаких сомнений, что он действительно собирался их переделать, и напрасно Маунтстюарт пишет, что «сотворенное Тейтом сродни воровству». Обвинение несправедливо. Нат Тейт увидел, как работает Брак, стал свидетелем его неустанного, упорного стремления к совершенству, и — это легко представить — вдохновился его примером. Так или иначе, он отгородился от мира в Виндроузе, в своей старой студии, и трудился на протяжении всех рождественских каникул и позже, в первые дни января 1960 года. В это время его видели только Питер и Ирина Баркасян и прислуга.



Жорж Брак «Терраса». 1948–1961. Холст, масло. Частная коллекция

Однако что-то пошло наперекосяк — не то работа не заладилась, не то сказались годы пьянства (да-да, именно

пьянства, наркотиками Тейт никогда не злоупотреблял). А может, просто произошел давно назревавший нервный срыв. Восьмого января, пока Питер и Ирина отдыхали во Флориде, Нат собрал всю свою графику и картины — из студии, со стен особняка, из хранилища в подвале дома, — вынес на улицу и с помощью дворника и его двенадцатилетнего сына сжег дотла.



Тодд Хойбер. 1957 год

Десятого января он приехал на Манхэттен и устроил такую же тотальную чистку в студии на 22-й улице. В огне погибли и те работы, которые он забрал из Галереи Джанет Фельзер и у Маунтстюарта. После чего Тейт принялся за новую картину, назвав ее «Оризаба/Возвращение». Ему казалось, что он начал с чистого листа.

Двенадцатого января он позвонил Джанет, но она как раз вышла пообедать — и будет жалеть об этом всю жизнь. Потом Нат поехал в Музей современного искусства к Фрэнку О'Харе, выпил там кофе с ним и с Тоддом Хойбером, который как раз зашел поболтать. Тодд недавно вернулся из путешествия по Скандинавии. Позже он вспоминал, что Тейт говорил, будто снова

собирается во Францию, к Браку, но особой уверенности в его голосе не было. О'Хара утверждает, что Тейт провел в музее всего минут двадцать, был вполне собран, хотя немного задумчив, но ничто в его поведении не вызывало тревоги.



***Фрэнк О'Хара выходит из Музея современного искусства.
Январь 1960 года***

Тем не менее во второй половине дня Нат Тейт купил билет на паром до Статен-Айленда. Люди, которым случилось плыть тем же рейсом, вспоминают: ближе к пяти часам некий молодой человек снял твидовый плащ, шляпу и шарф и прошел на корму.

Паром в это время на всех парах двигался к побережью Нью-Джерси, к Юнион-Бич (где Тейт когда-то появился на свет) и находился на полпути между статуей Свободы и Военно-морским терминалом в Байонне. Молодой человек перелез через ограждение и, не обращая внимания на крики пассажиров, раскинул руки и — прыгнул.



Давид Альфаро Сикейрос. Портрет Харта Крейна. Из коллекции Харта Крейна. Библиотека редких книг и рукописей, Колумбийский университет, Нью-Йорк

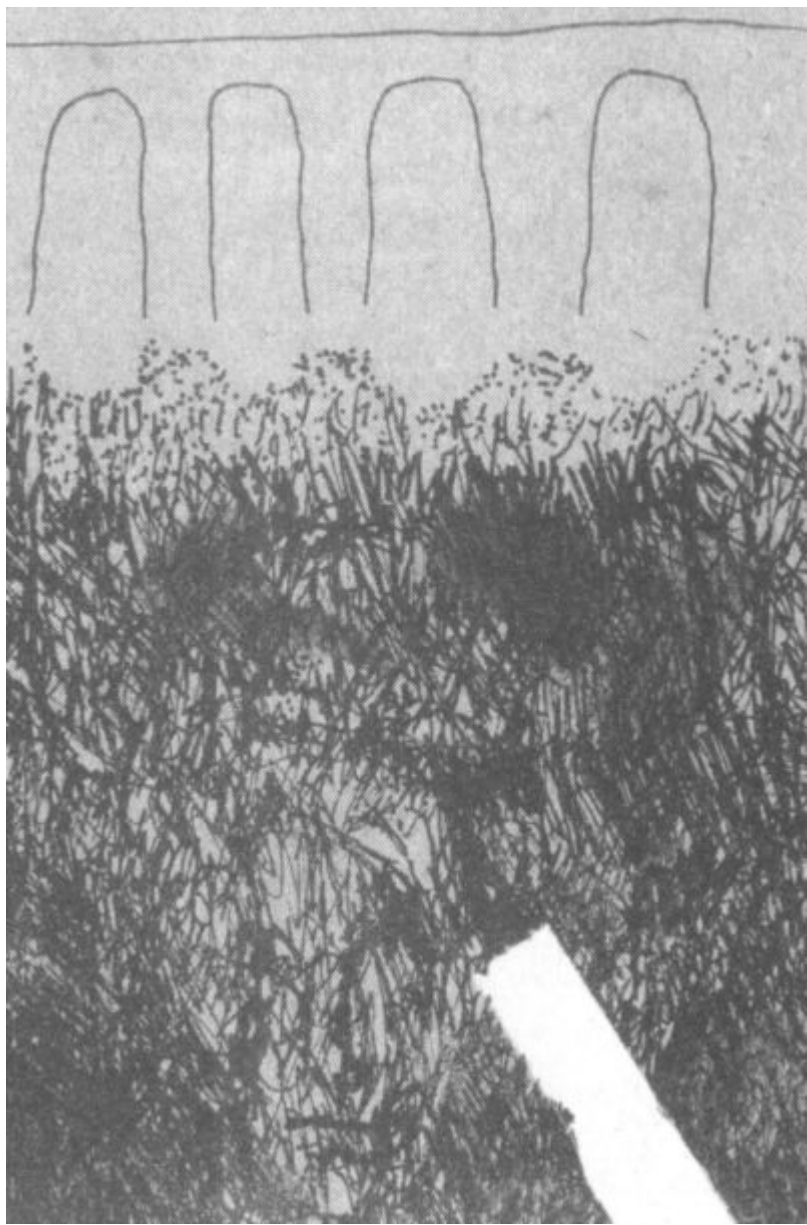
Тело Ната Тейта не нашли.

Но все свидетельства указывали на то, что покончил жизнь самоубийством именно он: показания пассажиров, показания таксиста, который вез его от Музея современного искусства до пристани... Все сходилось. С этой ужасной правдой оставалось только смириться. Пятнадцатого января, приехав в студию на 22-ю улицу, Логан Маунтстюарт и Джанет Фельзер застали там Питера Баркасяна. Он руководил упаковкой вещей Ната.

Из дневника Логана Маунтстюарта.

...было прибрано, выметено — ни соринки. В кухне — перемытые и составленные стопками стаканы и рюмки, по углам — пустые корзинки для мусора. В самой студии мы увидели лишь одно большое полотно у стены, очевидно недавно начатое: перекрестье синих, фиолетовых, черных штрихов и пятен с рваными краями. На обороте Нат от руки написал название «Оризаба/Возвращение на Юнион-Бич». Ни Джанет, ни Баркасян не усмотрели в нем ничего зловещего. Пришлось сообщить им, что «Оризаба» — название корабля, на котором Харт Крейн возвращался домой из Мексики в 1932 году. Но не вернулся. «Что с ним случилось? Он погиб? Как?» — встрепенулся Баркасян. Джанет пожала плечами. Отвечать опять пришлось мне: «Он утонул. Прыгнул за борт». Потрясенный Баркасян разрыдался. Таинственная, едва начатая его сыном картина оказалась единственной посмертной запиской. Бедняга Нат не справился с жизнью художника, но завершил ее как минимум символически — такой конец забвению не подлежит.

Почему Нат Тейт покончил с собой? Что в тот январский день заставило его броситься в ледяные воды на слиянии Гудзона с Ист-Ривер? Версий много — и простых, и запутанных. Изначально Маунтстюарт решил, что у художника началась депрессия, возможно подпитанная алкоголем: «просто сорвался с катушек» и решил себя убить. Джанет Фельзер полагала, что дело более глубинной природы, что Ната снедало беспокойство, так как за его спиной все-таки произошла какая-то сделка между Баркасяном и ван Таллером — приемный отец это начисто отрицал, но, возможно, Нат случайно наткнулся на доказательства. Во всяком случае, других причин для уничтожения собственных произведений у Тейта, по мнению Джанет, не было. Было сильнейшее желание отомстить Баркасяну — пусть даже из могилы — за предательство, которому нет прощенья.



Мост без номера. Рисунок. 1959 год. Частная коллекция

Тридцать семь лет спустя я стоял в Галерее Элис Сингер, смотрел на «Мост № 122» — один из десятка или, от силы, полутора десятков сохранившихся работ Ната Тейта (может, как раз его и не отдал автору Логан Маунтстюарт?) — и размышлял о тайне безвременного ухода Ната Тейта. Не исключено, что причина не одна, что все сошлось воедино, да и все ли нам

известно? Нат, безусловно, был даровит, но, возможно, чувствовал, что его дар не так уж велик. Появление ван Таллера он невольно увязывал со своим будущим, и это будущее ему не понравилось. Тейт принадлежал к числу тех редких художников, которые не жаждут превратить свои произведения в предмет купли-продажи, не хотят отдавать их на волю рынка и рыночных торговцев. Он заглянул в будущее и понял, что ему оно не по нутру.



Ларри Риверс произносит речь на похоронах Фрэнка О'Хары. 28 июля 1966 года. На похоронах присутствовало около 200 человек, среди них — Логан Маунтстюарт, который записал в дневнике: «Жгучее солнце, удушающая жара. Причудливая толпа — сотни людей в темных очках. Неожиданно проникновенная речь Ларри. Ощущение, что наша эра окончена, точка. Нат Тейт умер в 32 года, Фрэнк О'Хара в 40. Наверно они станут нашими идолами — это единственный плюс ранней смерти»

Сам я полагаю, что решающую роль сыграла встреча с Браком. Тейт увидел великие полотна, которые мэтр написал в конце жизни, и это вышибло у него из-под ног последние подпорки, разрушило его личность. Ведь он был человеком хоть и обаятельным, но чрезвычайно хрупким и ранимым. Знакомство с воистину великим художником в зените славы наверняка

произвело — да и должно было произвести — гнетущее впечатление на талант куда менее масштабный и к тому же еще не установившийся. В случае с Тейтом все усугубилось еще тем, что возле Брака он ощущал не священный трепет, не благоговение, не вполне естественное чувство собственной неадекватности, а стыд. А жить, стыдясь себя самого, он не смог.

Впоследствии Логан Маунтстюарт смягчил свой жестокий диагноз: поступки Ната Тейта перед самоубийством вовсе не были непоследовательны, слишком многое говорило за то, что его смерть — не результат помрачения рассудка. Маунтстюарт вспомнил, как хитро выманивал Нат у владельцев свои картины, как тщательно и методично их уничтожал (Джанет с горечью констатировала, что 99 % его наследия погибло в огне), как продуманно, под нужным углом, поставил в студии незаконченную картину «Оризаба» — закодированное послание о смерти Харта Крейна, как выбрал способ и место гибели... «Он тот, чье имя начертано на воде^[7], — написал Маунтстюарт спустя год после смерти Тейта, и я думаю, он прав. — В сущности, он утонул не только в прямом, но и в переносном смысле. Именно это происходило с ним в конце жизни, он тонул, потому и взошел на борт парома, потому и направился к берегу Нью-Джерси — туда, где все началось, где он, возможно, был зачат. Его самоубийство преисполнено печальных символов: искусство, благословенное спасение, отчаяние и, наконец, сама смерть, добровольная, принятая через воду, горький прощальный жест — он словно протянул руку утонувшему отцу, которого никогда не знал».

От переводчика

Представьте, я тоже попала на удочку! Да-да, пока я переводила этот текст, я совершенно поверила в существование Ната Тейта — не шибко талантливого, обремененного множеством комплексов нью-йоркского художника, который сжег почти все свои работы и покончил с собой, но остался с нами — выразителем, чуть ли не символом послевоенной эпохи. Ну что в конце концов взять с переводчика? Мы обязаны «вживаться в образ», все наши герои для нас друзья и родственники. Однако наживку, которую насадил на крючок Уильям Бойд, заглотила не только я.

Бойд явил миру Ната Тейта в 1998 году, спустя 38 лет после его трагической гибели, снабдив его биографией, списком

галерей, где он выставлялся, вписав его в мир совершенно реальных, поныне живущих людей — разве что на фотографиях он вечно стоит спиной или боком. И соединил в его имени названия двух крупнейших художественных коллекций Лондона: Национальной галереи (NATional) и Галереи Тейт (TATE).

О том, что Нат Тейт — блестящий блеф, знали всего несколько человек. Дэвид Боуи, Гор Видал и Джон Ричардсон (биограф Пабло Пикассо) подыграли своему приятелю Бойду, уверив публику, что были когда-то знакомы с Тейтом. «Их не пришлось долго уговаривать, — со смехом вспоминал Бойд. — Более того, они сделали то, о чем я даже не рискнул бы попросить. Боуи не только издал книгу, но и написал текст для задней страницы обложки: Тейт его любимейший художник, и он счастлив быть обладателем одного из его уцелевших произведений. Гор Видал разрешил „прочитировать“ себя в книге, Ричардсон „вспомнил“ визит Тейта к Пикассо...» Все эти детали, да еще из уст таких известных людей, сделали свое дело, публика заволновалась. Где же мы были раньше, почему не знали о Нате Тейте? А-а-а, кажется, я когда-то слышал это имя!.. Особенно пыжились искусствоведы и критики — кому же охота прослыть недостаточно сведущим в своей профессии?

Розыгрыш раскрылся довольно быстро и столь же быстро принес славу его автору, Уильяму Бойду. Писатель он был вполне известный, написал к тому времени десять романов, получил несколько литературных премий, но только «документальная» повесть о Тейте, опубликованная, когда Бойду было уже под пятьдесят, изменила его жизнь коренным образом. За последующие четырнадцать лет вышли три фильма о биографии Ната Тейта и о самом Бойде, которого подобный успех даже обескуражил. В какой-то момент, отвечая на вопросы сотен людей со сцены в одной из крупнейших галерей Берлина, перед экраном с огромной фотографией Ната Тейта, — той самой, которую он когда-то нашел в сундуке у старьевщика и выдал за единственный сохранившийся фотопортрет художника, — Бойд, по его собственным словам, «почувствовал, что ситуация выходит из-под контроля, что выдуманный им персонаж зажил собственной жизнью, и решил положить этому конец». Он «нашел» еще один якобы сохранившийся рисунок Тейта из цикла «Мост» и выставил его на продажу. Сейчас он уже никого не обманывал: и устроители аукциона, и потенциальные покупатели прекрасно знали, что автор этой работы — сам Бойд... Но смогли писатель, как и планировал, «приручить» своего безобидного Франкенштейна?

15 ноября 2011 года на аукционе Сотбис в Лондоне рисунок

ушел к анонимному покупателю за 7250 фунтов. Всю сумму Бойд пожертвовал благотворительному фонду, который поддерживает нищих художников: «Я уверен, что Нат одобрил бы это решение».

notes

Примечания

Логан Маунтстюарт. Личные дневники / Ред. Уильям Бойд. Готовится к публикации (сент. 1999). (Здесь и далее, кроме одного, оговоренного случая, — прим. автора.)

Письма Джанет Фельзер Логану Маунтстюарту. ©
Собственность Логана Маунтстюарта. 1997.

Харт Крейн (1899–1932) — американский поэт, опубликовавший при жизни только два сборника: «Белые здания» (1926) и «Мост» (1930). Тем не менее Крейн считается одним из самых выдающихся поэтов своего поколения. Имея нестабильную, невротического склада психику, он однажды решил, что талант его угас, и покончил с собой, прыгнув с парохода по пути из Мексики, где провел последний год своей жизни.

Из письма автору (1997).

Расстройство чувств (франц.).

Письмо к автору, 1997 год.

Эти слова выбиты на надгробье Джона Китса на протестантском кладбище в Риме. (Прим перев.)